MENU

TRACKLIST	P. 4
ENGLISH	P. 7
FRANÇAIS	P. 15
DEUTSCH	P. 23

PASSAGGI
PER POTERSI
ESSERCITARE
Nel Diminuire terminatamente con ogni ſorte
d'Inſtromenti.
ET ANCO DIVERSI PASSAGGI
Per la ſemplice voce humana.
DI RICHARDO ROGNIONO
ESPVLSO DI VAL TAVEGIA,
Muſico dell'Eccellentiſſimo Duca di Terranoua Gouernator Generale
nello Stato di Milano per Sua Maeſtà Cattolica.
CON PRIVILEGIO.

IN VENETIA.
Appreſſo Giacomo Vincenti. M.D.XCII.

This recording has been made with the support of the Fédération Wallonie-Bruxelles
(Direction générale de la Culture, Service de la Musique)

Recording: Bolland, église Saint-Appollinaire, September 2019
Artistic direction & recording: Rainer Arndt
Editing: Lambert Colson
Cover illustration: Bartolomeo Passerotti (1529-1592), *Portrait of two musicians* (*ca* 1577/79)
Roma, Pinacoteca Capitolina, © akg-images

www.inalto.be

CAVALIERI IMPERIALI

INALTO
Lambert Colson: *cornetts and artistic direction*
Josué Meléndez Peláez: *cornetts*
Marie Rouquié, Gabriel Grosbard: *violins*
Édouard Catalan & Ronan Kernoa: *bass violins*
Guy Hanssen, Susanna Defendi, Charlotte Van Passen, Bart Vroomen: *trombones*
Anaïs Ramage: *bassoon*
Pierre Gallon: *harpsichord*
Marc Meisel: *organ*

1. *Concupiscendo concupiscit anima mea* 2 cornetts, 4 trombones	Roland de Lassus (1532-1594)	3'38
2. *Ancor che col partire* cornett (LC), harpsichord	Cipriano de Rore(*ca*1515-1565)/ Riccardo Rognoni (1550-1620)	4'08
3. *Sonata Decima settima* cornett (LC), violin (MR), organ, cornet & violin in eco	Dario Castello (1602-1631)	7'43
4. *Cor mio* 2 cornetts, harpsichord	Luzzasco Luzzaschi (1545-1607)	3'52
5. *Sonata terza à 6* 2 cornetts, 4 trombones, organ	Giovanni Priuli (1575/1580-1629)	3'31
6. *Madonna mia pietà* cornett (LC), harpsichord	Roland de Lassus/ Emanuel Adriaenssen (1554-1604)	4'16
7. *Sonata à 4* violin (MR), cornettino (LC), trombone (GH), bassoon, organ	Giovanni Valentini (1582-1649)	5'14
8. *Ricercar* harpsichord	Anonymus	3'45
9. *Sonata à 4 detta la Carolietta* violin (MR), cornett (LC), trombone (GH), bassoon, organ	Johann Heinrich Schmelzer (1623-1680)	6'49
10. *Ricercar 1 à 3* cornett (LC), harpsichord	Ascanio Mayone (1570-1627)	2'31
11. *Sonata Ottava à 6* 2 cornetts, bassoon, 3 trombones, organ	Massimiliano Neri (*ca*1623-1673)	4'26
12. *Sonata Quarta* violon (MR), cornett (LC), organ	Giovanni Battista Buonamente (1595-1642)	5'00
13. *Sonata II à 8* 2 violins, 2 bass violins / cornettino (LC), 3 trombones, organ	Johann Heinrich Schmelzer	5'31

14. *Vespere autem sabbati* Vincenzo Ruffo (1508-1587) 4'25
2 cornetts / 4 trombones

Sources:

1 & 14: Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Ms. A.R. 775-777 (no 70 & 115)

2: *Passagi per potersi esercitare nel diminuire* – Giacomo Vincenti, 1594

3: *Sonate concertate in Stil moderno – libro secondo* – Magni, 1644 (2nd edition)

4: *12 madrigali per cantare e sonare* – Simone Verovio, 1601

5: *Sacrocrum concentum – Pars prima*, 1618

6: *Pratum Musicum* – Petrus Phalesus, 1584

7: Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, 2° Ms. Mus. 60r

8: Ms ADP 250 (Archivio Doria Pamphilij)

9: Arcibiskupský archiv v Kroměříži, A 634

10: *Primo libro di diversi capprici per sonare* – Napoli 1603

11: *Sonate da sonarsi con varii stromenti* – Magni, 1651

12: *Sonte e Canzoni a 2,3,4,5 e 6 voci, Libro sesto* – Alessandro Vincenti, 1636

13: *Sacro-Profanus Concentus Musicus*, 1662

Instruments

Lambert Colson : Cornetts after Bassano (*ca*1600): Serge Delmas, Sainte-Geneviève-des-bois, 2012 & 2019 / Cornettino, Köln, Roland Wilson 2010

Josué Meléndez Peláez : Cornett after italian anonym models: Paolo Fanciullaci, 2015

Marie Rouquié: Violin: Olivier Calmeille – Montpellier 2014

Gabriel Grosbard: Violin: Pieter Rombouts – Amsterdam 1720

Édouard Catalan: 5 strings cello after Stradivarius, Gérard Sambot – Rouen 2012

Ronan Kernoa : 5 strings bass violin after Anton Posh (Wien 1700), Gérard Sambot – Rouen 2007

Guy Hanssen: Tenor Trombone after Erasmus Schnitzer (1551): Ewald Meinl, Gerestried 2010/
Tenor Trombone after Sebastian Hainlein (1614): Markus Leuchter, Herzogenrath 2015
Alto Trombone: Ewald Meinl, Gerestried 2010
Susanna Defendi: Tenor Trombone after Anton Drewelwecz (1595): Ewald Meinl Gerestried, 2009
Charlotte Van Passen: Tenor Trombone after Erasmus Schnitzer (1551): Ewald Meinl, Geretsried 2015
Bart Vroomen: Bass Trombone afterWolf Wilhelm Haas (*ca* 1750): Markus Leuchter, Herzogenrath 2009
Anaïs Ramage: Bassoon: Eric Moulder, Staffordshire 2010
Pierre Gallon: Harpsichord after italian models: Philippe Humeau, Barbaste 2017
Marc Meisel: Positive organ: Johann Deblieck

INALTO © Tom-Roelofs

TO SERVE THE CHAMBERS OF PRINCES WITH GRACE AND IMAGINATION

In 1524, Benvenuto Cellini (1500-1571), who loved to play his *"lascivissimo cornetto"* (most frolicsome cornetto), along some Papal musicians "went to the Belvedere, and whilst Pope Clemente was dining we played those well-composed motets in such a manner that the Pope protested that he had never heard music more charmingly or more harmoniously performed". Though an amateur, Cellini was doing what was expected of other professional musicians. This collection weaves together two different repertoires evoking through music the lives of two cornettists, Luigi Zenobi and Giovanni Sansoni. By understanding and hearing their careers within a continuing tradition of performance, their significance and influence can be more widely recognized.

Luigi Zenobi (1547/48-after 1602) was employed at the Habsburg Court three times, first by Maximilian II beginning in 1569. Between 1575 and 1583 he served Rudolf II, who bestowed the knighthood which provided Zenobi's nickname as "Cavaliere del Cornetto". Along with occasional visits throughout his career to Rome, from 1583 to 1596 he was employed at the Este court in Ferrara but returned to Rudolf II beginning in 1597. His last years were spent at the court of Francisco Ruiz y Castro (1579-1637) in Naples. While there are no known compositions by Zenobi, the works here represent the places where he traveled and the music that would have influenced him.

Vincenzo Giustiniani (1564-1637) wrote about Zenobi in 1628: "He played many times in one of my little rooms to the accompaniment of a harpsichord which was closed up and could scarcely be heard; and he played the cornetto with such moderation and exactitude that it astonished many gentleman present who liked music, because the cornetto did not overshadow the sound of the harpsichord." Zenobi described in a letter

the qualities to judge in trombone and cornetto players: "their ability to play semitones and in transposition when necessary, in the [quality] of the instrument, by their grace, by the imitation of a boy's voice, in the choiceness and variety of diminutions, in the graceful manner of holding the instrument, in not contorting the body while playing, and in many other things" and that they "must cultivate the *piano* more than the *forte*, since the former serves for the chambers of princes and in places of respect, and it is the main mode of disclosing the defects and the excellence of the player".

Zenobi would have known Luzzasco Luzzaschi (*ca*1545-1607) in Ferrara and the abilities of the Concerto delle donne, the ensemble of virtuoso women who only performed in Alfonso d'Este's exclusive *musica secreta*. Luzzachi's C*or mio*, written for the Concerto delle donne, is filled with examples of the melodiousness, ornaments, and intricate chromatic tunings that Zenobi expected of a skilled performer.

Passaggi per potersi esercitare nel diminuir by Riccardo Rognoni (*ca* 1550-before 1620) explained how to transform vocal polyphony into virtuoso solos, including examples from the popular madrigal by Cipriano De Rore (1515/16-1565), *Ancor che col partire* (the ornamented cantus part for voice is here performed by cornetto accompanied by a harpsichord with the lid closed). A similar arrangement was published in 1584 by the Antwerp lutenist, Emanuel Adriaenssen (*ca*1554-1604) for a *villanella* by Roland de Lassus (1530/32-1594), *Madonna mia Pietà*.

Zenobi, like Cellini, would have performed "table music". A set of manuscript partbooks, today preserved in Regensburg, preserve an expansive repertoire of instrumental arrangements. Both C*oncupiscendo concupiscit* by Lassus and *Vespere Autem Sabbati* by Vincenzo Ruffo (*c*.1508-1587) were indicated to be performed by "*6 Vocum / 4 pusaun / 2 Zingen*" (6 voices: 4 trombones, 2 cornetti).

Ascanio Mayone (*ca* 1565-1627), was *maestro di cappella* at Santissima Annunziata Maggiore in Naples and organist for the Cappella Real. In *Ricercare 1*, a single subject

permeates the entire work, passing back and forth among the three parts. The anonymous 17th-century keyboard *ricercar* was found among the musical manuscripts owned by the Pamphili family in Rome.

The Venetian Giovanni Sansoni (1593-1648) was appointed in 1614 to the *cappella* of Archduke Ferdinand at Graz. He was named "Director of the musical concerts of his Holy Imperial Majesty" in 1639 and remained in Habsburg service for the rest of his life. Sansoni composed two duet motets for the *Parnassus Musicus Ferdinandæus* (1615) and two larger motets are found in manuscript which he wrote in honor of Abbot Anton Wolfradt of Kremsmünster Abbey.

The Venetian influence is evident in Giovanni Priuli (*ca* 1575-1626), who was a colleague organist at San Marco and the Confraternity of San Rocco to Giovanni Gabrieli. Priuli was appointed in 1614/15 *Hofkapellmeister* of Archduke Ferdinand's *cappella*, a position he retained at the Archduke's election as Emperor until his death. Priuli's *Canzon terza à 6* contrasts two "choirs": three treble parts (here two cornetti and trombone) and the three lower parts (here trombones). Priuli either creates a dialogue between the two choirs with distinct musical motives (either similar or different in character) or he weaves all six parts in imitation. There are contrasts of timbre between the two choirs and sudden changes of tempo.

Giovanni Battista Buonamente (*ca* 1595-1642) contributed a dance-like quality and melodiousness to the Viennese repertoire. He probably accompanied Princess Eleonora Gonzaga for her marriage to Ferdinand II in 1622. Between about 1622 and *c*a1631, he served as *musicista da camera* to the Emperor and more elaborate violin and cornetto parts appear at this time. After his return to Italy by mid-1631, Buonamente held various posts, but eventually settled in 1633 at the Basilica of San Francesco in Assisi and served his order there as *maestro di cappella* until his death in 1642. The parts for Buonamente's *Sonata Quarta à 2* indicate that the concept of opposition of choirs in the Priuli and

Neri compositions has been distilled down to a timbral contrast between a violin and a "*Violino o Cornetto*". Imitation is used throughout and a short passage at the end of the first section labeled "Affetti" (affections) indicates that the performers have some freedom to contrast the intellectual counterpoint with a moment of deeper emotion.

Massimiliano Neri (*c*a1621-1670) dedicated his *Sonate da Sonarsi con varii stromenti* to Ferdinand III in 1651 following his wedding to Eleanora Gonzaga (II). Neri was first organist at San Marco in Venice from 1644-64 and later employed at Cologne; he died at Bonn in 1666. His sonatas had probably been shared with the Imperial musicians during Sansoni's lifetime. The *Sonata Ottava à 6* was written for two choirs: two cornetti with bassoon and three trombones. In contrast to Priuli, Neri clearly orchestrates the contrasting timbres of the two choirs while creating variety through changes of texture and meter. Neri's sonata is a model of the *stylus phantasticus*, which, according to Athanasius Kircher (1602-1680), was "the most free and unfettered method of composition, bound to nothing, neither to words, nor to a harmonious subject. It is organized with regard to manifest invention, the hidden reason of harmony, and an ingenious, skilled connection of harmonic phrases and fugues".

The two books of *Sonate concertate in Stil moderno* by the Venetian Dario Castello (1602-1631), had a great influence in Central Europe, their popularity also being indicated by their reprints in the mid-17th century. Castello dedicated his second collection (1629) to Ferdinand II and Sansoni and his colleagues must have played these for the Emperor. The *Sonata Decima settima à 4 in ecco* is a unique mixture of differing textures, tempos, and meters, and, like Buonamente, the contrasting choirs are distilled down to only a cornetto and violin. This is followed by changing tempos and rapid motivic dialogues between the two soloists. Two "solo" sections follow which have a "theatrical" quality by adding echos from "off-stage" by an additional cornetto and violin, and it concludes with the two solists in dialogue with their distant partners until it fades away with the last echo.

The earliest known documents (*c*a1604) name Giovanni Valentini (*c*a1582-1649) as court organist to King Sigismund III of Poland. In 1614, he was named by Ferdinand II as the "newly appointed chamber organist from Poland" and would have been familiar with the abilities of Sansoni. He was named *Capellmeister* in 1629 and upon his death in 1649, Valentini left a sizable estate to his family and his music collection to Emperor Ferdinand III.

While some of his music is more experimental, Valentini's *Sonata à 4* mirrors that of Neri, but also hints at some different stylistic directions. First is the clear timbral contrast of four different instruments (the cornettino part was probably written for Sansoni); this specific combination is also found in sonatas by Matthias Weckmann, attributed to Vinzenz Fux, and Johann Heinrich Schmelzer. The individuality of each instrument is heard in the different motives for their first entrances. In fact, motivic play is more important in this sonata than traditional melodic imitation. An aspect of the *styus phantasticus* is Valentini's use of "ingenious, skilled connection of harmonic phrases" that often move in unusual harmonic directions, which are underlined in this sonata by the repeated-note articulations.

From at least 1643, Johann Heinrich Schmelzer (*c*a1620/23-1680) played cornetto and violin at St. Stephen's in Vienna. He may have studied with Sansoni, whose influence can be heard in Schmelzer's later works for cornetto. Schmelzer entered Imperial service in 1649 and served under Ferdinand III and Leopold I. He was named *Ballettkomponist* in 1665 and later *Conzertmeister*, a post he officially held only from 1669. Leopold I named Schmelzer *Vize-Hofkapellmeister* in 1671 and in 1673 granted his petition to be raised to the nobility. The death of the *Hofkapellmeister* Felice Sances in 1679 allowed Schmelzer to assume this position. Schmelzer, however, succumbed to the plague in Praha sometime between 4 February and mid-March in 1680.

The *Sonata Secunda à 8 Duobus Choris* was included in the *Sacro-Profanus Concentus Musicus* (1662), which helped spread Schmelzer's reputation across Europe. In the

dedication to Archduke Leopold Wilhelm (1614-1662), Schmelzer wrote that "this Sacred-Profane Musical Concord thus is collected especially so that it would be able to serve both to the pious worship of the saints and the honest pleasure of mankind, both to arousing piety in church and outside the church by refreshing the human spirit." The *Sonata Secunda* is in a retrospective polychoral style. Motives are exchanged from choir to choir, with each choir having a distinct and contrasting instrumentation (cornettino and 3 trombones; violin and 3 "viola"). The use of a *da capo* return of the opening section is reminiscent of the typical *da capo* found in many earlier ensemble canzonas.

Schmelzer most likely wrote the *Sonata a quatro, detta la Carolietta* in 1669 as a Name-Day gift on 4 November for Prince-Bishop Carl Liechtenstein-Castelcorn (1623-1695) of Olomouc. The instrumentation is that of Valentini's *Sonata à 4* but Schmelzer's form mirrors that of Castello. Two internal "solo" sections (the first for violin and trombone, the second for cornettino and bassoon) are each prefaced by similar triple-meter interludes. The opening and closing sections are more rigorously fugal than Castello and reflect Leopold I's taste for fugal sonatas.

Though written two decades after Sansoni's passing, the compositions by Schmelzer are evidence of the elder musician's continuing influence on music in the Habsburg court. Though the actual sounds of Zenobi and Sansoni are lost, these sonic reflections of their background and significance allow their artistry to resound again.

CHARLES BREWER

The faces of virtuosity

> *"It remains for me to tell you of the sins that musicians ordinarily commit: I state and confirm here that there are true musicians and those who are wrongly called musicians. True musicians are those who tune the harmony of their manner to the harmony of the music".*

Cavaliere Luigi Zenobi wrote these words to a mysterious prince whom he was instructing on the qualities that he found indispensable in a musician. This letter and the highly coloured tales that surround Zenobi (cf. the musicological notes to this recording) propel us into the private world of an artist who worked at the end of the 16th and the beginning of the 17th centuries. They invite us to explore the very definitions of quality and of virtuosity, as they were clearly very different from today's definitions. Zenobi was not only a cornettist but also a painter, poet, miniaturist and musicologist; he was celebrated in practically every artistic circle that he frequented.

Thirty years later, another eminent cornettist — Giovanni Sansoni, who had briefly worked under Monteverdi — left Venice to begin a career at the Imperial court in Vienna; he too was ennobled by the Emperor. Sansoni's fame spread throughout Europe and his unusually long career enabled him to train an entire generation of cornettists who would guarantee the instrument's popularity throughout the Holy Roman Empire at the same time that its role and importance were declining in Italy.

Every musician and music lover cherishes memories of performances that touched them to the heart. These magical moments engender intense emotions and inspire performers to the depths of their souls. Legend has it that Zenobi could create such sweet sonorities that he could cause a harpsichord to sound even with its lid closed; I could not wait to re-enact such a miraculous moment, as if it were one step closer to an encounter with the cavaliere himself.

Sansoni seems to have been as skilled on the bassoon as he was on the cornett; his magnificent playing inspired composers such as Castello, Buonamente, Valentini, Bertali and many others to write some their finest works for him.

After having explored lesser-known Roman works for cornett in *Un cornetto a Roma* for Passacaille in 2017, I was subsequently approached by Jérôme Lejeune, who invited me to develop a new project; he also instructed me not to be reticent about including some of the iconic works of the repertoire. I was very much excited at the idea of performing works by Castello and Schmelzer, although I was not particularly keen on presenting yet another anthology, of simply following in the tracks of master performers whom I had been lucky enough to hear, meet and question — these masters who had so considerably influenced the sonic identity of the instrument that had also become mine.

When I came to choose the pieces to be recorded, I sought to encompass the widest variety of emotions that my instrument could express. The musical portraits of our two knights of the instrument are here intermingled; the listener can allow himself to be borne away by their sonorities as he slowly enters their musical universe.

"A man sets himself the task of drawing the world. Through long years he populates his space with images, provinces, kingdoms, mountains, gulfs, ships, instruments, stars, horses and people. And shortly before dying he discovers that in this patient labyrinth of lines he has traced the image of his own face". J. L. Borges

LAMBERT COLSON

TRANSLATION: PETER LOCKWOOD

SERVIR LES CHAMBRES DES PRINCES AVEC GRÂCE ET IMAGINATION

—

En 1524, Benvenuto Cellini (1500-1571), qui aimait jouer de son « *lascivissimo cornetto* » (le plus enjoué des cornets), accompagné de quelques musiciens papaux « se rendit au Belvédère, et tandis que le pape Clément dînait, [ils] jou[èrent] ces motets bien composés de telle manière que le pape affirma qu'il n'avait jamais entendu de la musique jouée de façon plus charmante et plus harmonieuse ». Bien qu'amateur lui-même, Cellini faisait ce que l'on attendait d'un musicien professionnel. Cet enregistrement réunit deux répertoires qui évoquent par la musique la vie de deux cornettistes, Luigi Zenobi et Giovanni Sansoni. Analyser leurs carrières à la lumière d'une longue tradition d'interprétation permet de prendre la mesure de leur importance et de leur influence.

Luigi Zenobi (1547/1548-après 1602) fut engagé trois fois à la cour des Habsbourg : d'abord par Maximilien II au début de 1569, puis par Rodolphe II entre 1575 et 1583, qui lui accorda le titre de chevalier, ce qui lui valut le surnom de « Cavaliere del Cornetto », et à nouveau par Rodolphe II en 1597, après un passage à la cour d'Este à Ferrare de 1583 à 1596. Il passa ses dernières années à la cour de Francisco Ruiz y Castro (1579-1637) à Naples. Si nous ne connaissons aucune composition de sa main, les œuvres enregistrées ici reflètent les lieux qu'il a fréquentés et la musique qui l'aurait influencé.

Vincenzo Giustiniani (1564-1637) écrivit à son propos en 1628 : « Il joua de nombreuses fois dans l'un de mes petits salons, accompagné d'un clavecin fermé que l'on pouvait à peine entendre ; il jouait du cornet avec une telle modération et une telle exactitude que cela étonna de nombreuses personnes amatrices de musique qui étaient présentes, car le cornet ne couvrait pas le son du clavecin. » Zenobi décrivit dans une lettre les qualités requises des trombonistes et des cornettistes : « La capacité à jouer

des demi-tons et en transposition si nécessaire, [la qualité de] l'instrument, la grâce, [l'aptitude à] imiter la voix d'un garçon, le choix et la variété des diminutions, la manière gracieuse de tenir l'instrument, de ne pas tordre le corps en jouant et de nombreuses autres choses », affirmant aussi qu'ils « doivent cultiver le *piano* plus que le *forte*, car le premier sert aux chambres des princes et aux lieux de respect, et est le principal moyen de révéler les défauts comme l'excellence du musicien ».

Zenobi aurait rencontré Luzzasco Luzzaschi (*c.* 1545-1607) à Ferrare et y aurait découvert le talent du *Concerto delle donne*, l'ensemble de femmes virtuoses qui ne se produisait que dans le cadre de la *musica secreta* d'Alphonse d'Este. *Cor mio* de Luzzaschi, écrit pour le *Concerto delle donne*, est rempli d'exemples des mélodies, ornements et progressions chromatiques complexes qu'un interprète habile devait être capable d'exécuter, selon Zenobi.

Passaggi per potersi esercitare nel diminuir de Riccardo Rognoni (*c.* 1550-avant 1620) explique comment transformer la polyphonie vocale en solo virtuose, avec des exemples tirés du madrigal populaire *Ancor che col partire* de Cipriano De Rore (1515/1516-1565) (la partie ornée de *cantus* destinée à la voix est jouée ici par un cornet accompagné d'un clavecin au couvercle fermé). Un arrangement similaire d'une *villanella* de Roland de Lassus (1530/1532-1594), *Madonna mia Pietà*, fut publié en 1584 par le luthiste anversois Emanuel Adriaenssen (*c.* 1554-1604).

Zenobi, comme Cellini, aurait joué de la « musique de table ». Une série de cahiers de parties manuscrits, conservés à Regensburg, contient un large répertoire d'arrangements instrumentaux. *Concupiscendo concupiscit* de Lassus et *Vespere Autem Sabbati* de Vincenzo Ruffo (*c.* 1508-1587) étaient destinés à être joués par « *6 Vocum / 4 pusaun / 2 Zingen* » (six voix : quatre trombones et deux cornets).

Ascanio Mayone (*c.* 1565-1627) était *maestro di cappella* à la Santissima Annunziata Maggiore à Naples et organiste à la Cappella Real. Dans le *Ricercare 1*, un seul sujet

traverse l'œuvre entière, passant d'une partie à l'autre des trois. Le ricercar anonyme du XVII[e] siècle pour clavier a été retrouvé parmi les manuscrits musicaux appartenant à la famille Pamphili à Rome.

Le Vénitien Giovanni Sansoni (1593-1648) fut engagé en 1614 à la *cappella* de l'archiduc Ferdinand à Graz. Il fut nommé « directeur des concerts musicaux de sa Sainte Majesté impériale » en 1639 et resta au service des Habsbourg jusqu'à la fin de sa vie. Sansoni composa deux motets en duo pour le *Parnassus Musicus Ferdinandæus* (1615) ; deux plus grands motets font partie du recueil qu'il écrivit en l'honneur de l'abbé Anton Wolfradt de l'abbaye de Kremsmünster.

L'influence vénitienne est évidente chez Giovanni Priuli (*c.* 1575-1626), qui fut le collègue organiste de Giovanni Gabrieli à San Marco et à la Confrérie San Rocco. Priuli fut engagé en 1614/1615 comme *Hofkapellmeister* de l'archiduc Ferdinand, poste qu'il conserva lors de l'élection de l'archiduc comme empereur et jusqu'à sa mort. Sa *Canzon terza à 6* oppose deux chœurs : trois parties de dessus (ici deux cornets et un trombone) d'un côté et trois parties de basse (ici des trombones) de l'autre. Priuli soit crée un dialogue entre les deux chœurs avec des motifs distincts (de caractère similaire ou non), soit tisse les six parties en imitation. Apparaissent des contrastes de timbres entre les deux chœurs et de soudains changements de tempo.

Giovanni Battista Buonamente (*c.* 1595-1642) apporta au répertoire viennois une qualité et un caractère mélodique dansants. Il accompagna probablement la princesse Éléonore de Gonzague à son mariage avec Ferdinand II en 1622. Entre 1622 et 1631 environ, il fut *musicista da camera* de l'empereur ; c'est à cette époque qu'apparaissent des parties de violon et de cornet plus élaborées. Après son retour en Italie au milieu de l'année 1631, Buonamente occupa différents postes, mais il finit par s'installer à la basilique de San Francesco à Assise en 1633 et y servit son ordre comme *maestro di cappella* jusqu'à sa mort en 1642. Les parties de sa *Sonata Quarta à 2* montrent que le principe d'opposition

des chœurs des œuvres de Priuli et de Neri a été ramené à un contraste de timbres entre un violon et un « *Violino o Cornetto* ». L'imitation est utilisée tout au long de l'œuvre et un court passage à la fin de la première section intitulé « Affetti » indique que les interprètes jouissent d'une certaine liberté pour opposer contrepoint intellectuel et moment d'émotion plus profonde.

Massimiliano Neri (*c.* 1621-1670) dédia ses *Sonate da Sonarsi con varii stromenti* à Ferdinand III en 1651 suite à son mariage avec Éléonore de Gonzague (II). Il fut le premier organiste à San Marco à Venise de 1644 à 1664 puis fut engagé à Cologne ; il mourut à Bonn en 1666. Ses sonates furent probablement diffusées auprès des musiciens impériaux du vivant de Sansoni. La *Sonata Ottava à 6* fut écrite pour deux chœurs : deux cornets avec basson et trois trombones. Contrairement à Priuli, Neri orchestre clairement les timbres contrastés des deux chœurs tout en créant de la variété par des changements de texture et de mètre. Cette sonate est un exemple de *stylus phantasticus*, qui, selon Athanasius Kircher (1602-1680), était « la méthode de composition la plus libre et la moins contrainte ; elle n'est soumise à rien, ni aux mots, ni aux sujets harmoniques. Elle a été créée pour montrer son habileté, pour révéler les raisons secrètes de l'harmonie, l'ingéniosité des conclusions harmoniques et l'assemblage fugué ».

Les deux livres de *Sonate concertate in Stil moderno* du Vénitien Dario Castello (1602-1631) exercèrent une grande influence en Europe centrale, leur popularité se manifestant également par leurs réimpressions au milieu du XVII^{e} siècle. Castello dédia sa seconde collection (1629) à Ferdinand II et Sansoni et ses collègues jouèrent certainement ces sonates pour l'empereur. La *Sonata Decima settima à 4 in ecco* est un mélange unique de textures, tempos et mètres et, comme chez Buonamente, les chœurs contrastants sont réduits à un cornet et un violon seulement. Viennent ensuite des changements de tempo et des dialogues motiviques rapides entre les deux solistes. Suivent deux sections solos au caractère théâtral avec des échos « hors scène » joués par un violon et un

cornet supplémentaires, qui se terminent par un dialogue entre les deux solistes et leurs partenaires à distance jusqu'à ce que le dernier écho s'estompe.

Les plus anciens documents que nous possédons à son sujet (*c*. 1604) renseignent Giovanni Valentini (*c*. 1582-1649) comme organiste de la cour du roi Sigismond III de Pologne. En 1614, il fut nommé par Ferdinand II « organiste de la chambre nouvellement engagé de Pologne » ; il aurait bien connu le talent de Sansoni. Il fut nommé *Capellmeister* en 1629 et à sa mort en 1649, il laissa un héritage important à sa famille et sa collection de musique à l'empereur Ferdinand III.

Si une partie de sa musique est plutôt expérimentale, la *Sonata à 4* de Valentini rappelle la musique de Neri, mais présente aussi des orientations stylistiques différentes. On trouve d'abord un clair contraste de timbres avec les quatre instruments différents (la partie de cornettino fut probablement écrite pour Sansoni) ; cette combinaison spécifique se retrouve dans les sonates de Matthias Weckmann, attribuées à Vinzenz Fux, et de Johann Heinrich Schmelzer. Les caractéristiques particulières de chaque instrument sont présentées dans les différents motifs de leurs premières entrées. En fait, le jeu motivique est plus important dans cette sonate que l'imitation mélodique traditionnelle. L'utilisation par Valentini de « l'ingénieuse et habile connexion de phrases harmoniques » qui se déplacent souvent dans des directions harmoniques inhabituelles, soulignées dans cette sonate par l'articulation des notes répétées, est typique du *styus phantasticus*.

Depuis 1643 au moins, Johann Heinrich Schmelzer (*c*. 1620/1623-1680) jouait du cornet et du violon à l'église à St. Stephan à Vienne. Il étudia peut-être avec Sansoni, dont l'influence se marque dans ses dernières œuvres pour cornet. Schmelzer entra au service impérial en 1649 et servit sous Ferdinand III et Léopold I^{er}. Il fut nommé *Ballettkomponist* en 1665 et plus tard *Conzertmeister*, poste qu'il n'occupa officiellement qu'à partir de 1669. Léopold I^{er} le nomma encore *Vize-Hofkapellmeister* en 1671, et en 1673, ce dernier accepta à sa requête d'accéder à la noblesse. La mort du *Hofkapellmeister*

Felice Sances en 1679 permit à Schmelzer d'assurer cette fonction. Mais il succomba à la peste à Prague quelque part entre le 4 février et la mi-mars 1680.

La *Sonata Secunda à 8 Duobus Choris* fait partie du *Sacro-Profanus Concentus Musicus* (1662), qui contribua à propager la réputation de Schemlzer à travers l'Europe. Dans sa dédicace à l'archiduc Léopold-Guillaume (1614-1662), il écrivit que « ce concert sacré et profane a été spécialement réuni de telle sorte qu'il puisse servir aussi bien la vénération des saints que le plaisir sincère des hommes et en même temps pour éveiller la dévotion à l'église et rafraîchir l'esprit humain à l'extérieur ». La *Sonata Secunda* est dans un style polychoral rétrospectif. Les motifs sont échangés de chœur en chœur, chacun présentant un instrumentarium distinct et contrasté (cornettino et trois trombones ; violon et trois « *viola* »). L'utilisation du *da capo* de la section d'ouverture rappelle le *da capo* typique de nombreuses canzonas d'ensemble antérieures.

Schmelzer écrivit très probablement la *Sonata a quatro, detta la Carolietta* comme cadeau pour la fête du prince-évêque d'Olomouc Carl Liechtenstein-Castelcorn (1623-1695) le 4 novembre 1669. L'instrumentarium est celui de la *Sonata à 4* de Valentini mais la forme rappelle Castello. Deux sections solos internes (la première pour violon et trombone, la seconde pour cornettino et basson) sont précédées par des interludes ternaires similaires. Les sections d'ouverture et de conclusion sont plus rigoureusement fuguées que chez Castello et reflètent le goût de Léopold I^{er} pour les sonates fuguées.

Bien qu'écrites deux décennies après le décès de Sansoni, les œuvres de Schmelzer témoignent de l'influence constante de Sansoni sur la musique à la cour des Habsbourg. Si le son de Zenobi et de Sansoni a disparu, le témoignage sonore de leur contexte et de leur importance permet à leur art de résonner à nouveau.

CHARLES BREWER

TRADUCTION : CATHERINE MEEÙS

Visages de la virtuosité

> *« Il me reste à vous dire en quoi les musiciens pêchent d'ordinaire, et je distingue et déclare ici qu'il y a de véritables musiciens et ceux qui sont à torts appelés musiciens. Les véritables musiciens sont ceux qui accordent bien l'harmonie de leurs manières à celle de la musique. »*

Le « chevalier » Luigi Zenobi écrit ici à un mystérieux prince qu'il conseille sur les qualités indispensables dont doivent faire preuve les musiciens. Cette lettre et les récits hauts en couleur qui accompagnent Zenobi (voyez la note musicologique du présent disque) nous projettent dans l'univers particulier d'un artiste au tournant des XVI^{e} et XVII^{e} siècles. Ils nous invitent à interroger les notions même de qualité et de virtuosité, sans doute bien différentes des standards d'aujourd'hui. Luigi est cornettiste mais aussi peintre, poète, miniaturiste et musicologue, célébré dans (presque) tous les cercles artistiques qu'il fréquente.

Trente ans plus tard, un autre éminent cornettiste, Giovanni Sansoni, quitte Venise, où il a été brièvement engagé par Monteverdi, pour se lancer dans une carrière à Vienne auprès de l'Empereur, qui le fera également chevalier. Sa renommée se répand à travers toute l'Europe et sa très longue carrière lui permettra de former toute une génération de cornettistes qui assureront ainsi le succès de l'instrument dans le Saint-Empire alors que son rôle et son importance déclinent en Italie.

Tous les musiciens et mélomanes gardent précieusement en eux des souvenirs de moments de grâce. Ces moments de magie font naître d'intenses émotions et inspirent les interprètes au plus profond de leur âme. La légende de Zenobi, capable de sonorités si douces qu'il pouvait dialoguer avec un clavecin dont le couvercle était fermé, m'a semblée être l'un de ces instants miraculeux qu'il me tardait de recréer, comme une étape dans ma rencontre avec le chevalier Luigi.

Sansoni était lui semble-t-il aussi talentueux au cornet qu'au basson et a ainsi pu

souffler tout son talent aux oreilles de nombreux compositeurs qui s'empressèrent de lui dédier leurs plus belles pages : Castello, Buonamente, Valentini, Bertali, etc.

Après avoir exploré les territoires moins connus du répertoire romain (*Un Cornetto a Roma*, Passacaille, 2017), j'ai été invité par Jérôme Lejeune à imaginer un nouveau projet sans avoir peur de me saisir d'œuvres « phares ». Tout à fait enthousiaste à l'idée d'aborder des compositeurs comme Castello et Schmelzer, j'étais toutefois quelque peu réticent quant à proposer une énième anthologie, à la suite des maîtres que j'ai eu la chance d'entendre, de côtoyer, d'interroger, et qui ont ainsi considérablement influencé l'empreinte sonore de l'instrument qui est devenu le mien.

En choisissant les pièces de ce programme, j'ai cherché à explorer la plus grande variété des émotions que mon instrument est capable de dépeindre. Les portraits sont ici mélangés, l'auditeur pourra ainsi se laisser séduire, pénétrant pas à pas dans l'univers de nos deux chevaliers du cornet.

« Un homme se fixe la tâche de dessiner le monde. Tout au long des années il peuple l'espace d'images, de provinces, de royaumes, de montagnes, de golfes, de vaisseaux, d'instruments, d'astres, de chevaux et de personnes. Et peu avant de mourir il découvre que ce patient labyrinthe de lignes trace l'image de son propre visage. » J. L Borges

LAMBERT COLSON

UM MIT ANMUT UND PHANTASIE DEN FÜRSTENKAMMERN ZU DIENEN

1524 ging Benvenuto Cellini (1500-1571), der gerne sein *„lascivissimo cornetto“* (sein äußerst ausgelassenes Kornett) spielte, zusammen mit einigen Mitgliedern der päpstlichen Kapelle „ins Belvedere, und während Papst Clemens dinierte, spielten wir diese hervorragend komponierten Motetten so, dass der Papst beteuerte, er habe nie eine Musik gehört, die charmanter und harmonischer gespielt worden sei.“ Obwohl er ein Laie war, erfüllte Cellini die Erwartungen, die man an Berufsmusiker stellte. In der vorliegenden Zusammenstellung werden zwei verschiedene Repertoires miteinander verbunden, deren Musik das Leben zweier Zinkspieler, nämlich Luigi Zenobi und Giovanni Sansoni, in Erinnerung ruft. Wenn man ihren Werdegang vor dem Hintergrund einer kontinuierlichen Aufführungstradition betrachtet und wahrnimmt, lässt sich ihre Bedeutung und ihr Einfluss besser beurteilen.

Luigi Zenobi (1547/48-nach 1602) war dreimal am habsburgischen Hof angestellt, zunächst ab 1569 bei Maximilian II. Zwischen 1575 und 1583 diente er Rudolf II., der in den Adelsstand erhob, was Zenobi den Beinamen „Cavaliere del Cornetto“ einbrachte. Neben gelegentlichen Besuchen in Rom im Laufe seiner Karriere war er von 1583 bis 1596 am Hof der Este in Ferrara angestellt, kehrte aber ab 1597 zu Rudolf II. zurück. Seine letzten Jahre verbrachte er am Hof von Francisco Ruiz y Castro (1579-1637) in Neapel. Es sind zwar keine Kompositionen von Zenobi bekannt, aber die hier vorgestellten Werke stehen für die Orte, die er bereiste, und für die Musik, die ihn möglicherweise beeinflusste.

Vincenzo Giustiniani (1564-1637) schrieb 1628 über Zenobi: „Er spielte viele Male in einem meiner kleinen Räume zur Begleitung eines Cembalos mit geschlossenem Deckel,

das kaum zu hören war; und er spielte den Zink so maßvoll und genau, dass es viele der anwesenden musikliebenden Herren in Erstaunen versetzte, denn der Zink überschattete den Klang des Cembalos nicht." Zenobi beschrieb in einem Brief die wesentlichen Qualitäten von Posaunisten und Zinkspielern: „ihre Fähigkeit, Halbtöne zu spielen und bei Bedarf zu transponieren, die [Qualität] des Instruments, ihre Grazie, die Nachahmung einer Knabenstimme, die Erlesenheit und Vielfalt der Diminutionen, die anmutige Art, das Instrument zu halten, die Tatsache, dass sie den Körper beim Spielen nicht verrenken, und viele andere Dinge", und dass sie „das Piano mehr pflegen müssen als das Forte, da Ersteres in Fürstenkammern und an Orten des Respekts gebraucht wird und es die wichtigste Art ist, um die Mängel und die Vortrefflichkeit des Spielers zu offenbaren."

Zenobi dürfte Luzzasco Luzzaschi (*ca* 1545-1607) und das hochvirtuose Concerto delle donne in Ferrara gekannt haben, jenes Ensemble aus hochtalentierten Musikerinnen, das nur bei Alfonso d'Estes exklusiver *musica secreta* auftrat. Luzzaschis *Cor mio*, das für das Concerto delle donne geschrieben wurde, ist voller Beispiele für den Melodienreichtum, die Verzierungen und die komplexe Chromatik, die Zenobi von einem geübten Musiker erwartete.

Riccardo Rognoni (um 1550-vor 1620) erklärte in *Passaggi per potersi esercitare nel diminuir*, wie man Vokalpolyphonie in virtuose Solowerke transformiert und führte als Beispiel das populäre Madrigal *Ancor che col partire* von Cipriano De Rore (1515/16-1565) an. (Die verzierte Cantus-Stimme wird hier von einem Zink mit einem begleitenden Cembalo mit geschlossenem Deckel vorgetragen.) 1584 veröffentlichte der Antwerpener Lautenist Emanuel Adriaenssen (um 1554-1604) eine vergleichbare Bearbeitung der Villanella *Madonna mia Pietà* von Orlando di Lasso (1530/32-1594).

Zenobi hat wohl ebenso wie Cellini „Tafelmusik" gespielt. In einer Reihe handschriftlicher Stimmbücher, die heute in Regensburg aufbewahrt werden, ist ein umfangreiches Repertoire an Instrumentalbearbeitungen erhalten. Sowohl

Concupiscendo concupiscit von Lasso als auch *Vespere Autem Sabbati* von Vincenzo Ruffo (*ca* 1508-1587) wurden mit „*6 Vocum / 4 pusaun / 2 Zingen*“ (6 Stimmen: 4 Posaunen, 2 Zinken) aufgeführt.

Ascanio Mayone (um 1565-1627), war *maestro di cappella* an der Basilika Santissima Annunziata Maggiore in Neapel und Organist der Cappella Real. In *Ricercare 1* durchzieht ein einziges Thema das gesamte Werk und bewegt sich zwischen den drei Stimmen hin und her. Dieses anonyme *Ricercar* für ein Tasteninstrument aus dem 17. Jahrhundert wurde unter den Notenmanuskripten aus dem Besitz der Familie Pamphili in Rom gefunden.

Der Venezianer Giovanni Sansoni (1593-1648) trat 1614 in die Kapelle des Erzherzogs Ferdinand in Graz ein. Er wurde 1639 zum „Direktor der musikalischen Konzerte seiner Heiligen Kaiserlichen Majestät“ ernannt und blieb zeitlebens im Dienst der Habsburger. Sansoni komponierte zwei Duettmotetten für den *Parnassus Musicus Ferdinandæus* (1615), und zwei größere Motetten befinden sich in einem Manuskript, das er zu Ehren des Abtes Anton Wolfradt vom Kloster Kremsmünster schrieb.

Der venezianische Einfluss ist auch an Giovanni Priuli (*ca* 1575-1626) zu erkennen, der als Organist am Markusdom und bei der Bruderschaft San Rocco mit Giovanni Gabrieli zusammenarbeitete. Priuli wurde 1614/15 zum Hofkapellmeister der Kapelle Erzherzog Ferdinands ernannt, eine Position, die er von der Ernennung des Erzherzogs zum Kaiser bis zu seinem Tod behielt. In Priulis *Canzon terza à 6* werden zwei „Chöre“ einander gegenübergestellt: drei Oberstimmen (hier zwei Zinken und Posaune) und drei Unterstimmen (hier Posaunen). Priuli stellt entweder einen Dialog zwischen den beiden Chören her, wobei er unterschiedliche musikalische Motive (entweder mit ähnlichem oder unterschiedlichem Charakter) verwendet, oder er verwebt alle sechs Stimmen imitatorisch. Zwischen den beiden Chören entstehen Klangfarbenkontraste und es treten plötzliche Tempowechsel auf.

Giovanni Battista Buonamente (um 1595-1642) bereicherte das Wiener Repertoire um tänzerische und melodische Qualitäten. Wahrscheinlich gehörte er zum Gefolge von Prinzessin Eleonora Gonzaga bei ihrer Hochzeit mit Ferdinand II. im Jahr 1622. Zwischen *ca*1622 und *ca* 1631 diente er dem Kaiser als *musicista da camera*, und zu dieser Zeit entstanden ausgefeilte Werke für Violinen und Zinken. Nach seiner Rückkehr nach Italien Mitte 1631 bekleidete Buonamente verschiedene Ämter, doch schließlich nahm er 1633 seinen Dienst an der Basilika San Francesco in Assisi auf und fungierte dort bis zu seinem Tod im Jahr 1642 als *maestro di cappella*. Die Stimmen für Buonamentes *Sonata Quarta à 2* deuten darauf hin, dass das Konzept der Gegenüberstellung von Chören in den Kompositionen von Priuli und Neri zu einem klanglichen Kontrast zwischen einer Violine und einem „*Violino o Cornetto*" verdichtet wurde. Im gesamten Verlauf werden Imitationen verwendet, und eine kurze Passage am Ende des ersten Abschnitts mit der Bezeichnung „Affetti" (Affekte) weist darauf hin, dass den Interpreten eine gewisse Freiheit zugestanden wird, den intellektuellen Kontrapunkt mit einem Moment tieferer Empfindung zu kontrastieren.

Massimiliano Neri (um 1621-1670) widmete seine Sonate da *Sonarsi con varii stromenti* 1651 Ferdinand III. nach seiner Hochzeit mit Eleonora Gonzaga (II). Neri war von 1644 bis 1664 erster Organist am Markusdom in Venedig und stand später in Köln im Dienst; er starb 1666 in Bonn. Seine Sonaten dürften den kaiserlichen Musikern zu Lebzeiten Sansonis zugänglich gewesen sein. Die *Sonata Ottava à 6* ist zweichörig komponiert: Zwei Zinken mit Fagott stehen drei Posaunen gegenüber. Im Gegensatz zu Priuli orchestriert Neri die kontrastierenden Klangfarben der beiden Chöre eindeutig und schafft gleichzeitig durch Veränderungen der Textur und des Metrums Abwechslung. Neris Sonate ist ein Beispiel für den *Stylus phantasticus*, der laut Athanasius Kircher (1602-1680) „die freieste und uneingeschränkteste Kompositionsmethode war, an nichts gebunden, weder an Worte noch an festgelegte Harmonien. Er wird im Hinblick auf die

offenkundige Erfindungsgabe, den verborgenen Grund der Harmonie und eine geniale, geschickte Verbindung von harmonischen Phrasen und Fugen gestaltet."

Die beiden Bücher der *Sonate concertate in Stil moderno* des Venezianers Dario Castello (1602-1631) waren in Mitteleuropa sehr einflussreich; ihre Popularität zeigte sich auch in Nachdrucken aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. Castello widmete seine zweite Sammlung (1629) Ferdinand II., und Sansoni und seine Kollegen haben diese wohl für den Kaiser gespielt. Die *Sonata Decima settima à 4 in ecco* ist eine einzigartige Mischung aus verschiedenen Texturen, Tempi und Metren, und wie bei Buonamente werden die kontrastierenden Chöre lediglich auf einen Zink und eine Violine reduziert. Dem folgen wechselnde Tempi und schnelle motivische Dialoge zwischen den beiden Solisten. Anschließend erklingen zwei „Soloabschnitte", die eine theatralische Qualität haben, indem durch einen zusätzlichen Zinken und eine weitere Violine Echoeffekte aus der Ferne hinzugefügt werden. Zum Schluss stehen die beiden Solisten im Dialog mit ihren entfernten Partnern, bis das Werk mit dem letzten Echo verklingt.

In den ältesten bekannten Quellen (*ca* 1604) wird Giovanni Valentini (*ca* 1582-1649) als Hoforganist von König Sigismund III. von Polen genannt. Im Jahr 1614 wurde er von Ferdinand II. zum „neu ernannten Kammerorganisten aus Polen" erklärt und muss daher Sansonis Fähigkeiten gekannt haben. Er wurde 1629 zum Kapellmeister ernannt, und nach seinem Tod 1649 hinterließ Valentini seiner Familie einen beachtlichen Nachlass und vermachte Kaiser Ferdinand III. seine Musikaliensammlung.

Während einige seiner Werke eher experimentell sind, weist Valentinis *Sonata à 4* Ähnlichkeiten mit derjenigen Neris auf, enthält aber auch einige Hinweise auf andere Stilrichtungen. Da ist zunächst der deutliche klangliche Kontrast von vier verschiedenen Instrumenten (der Cornettino-Part wurde wahrscheinlich für Sansoni geschrieben); diese spezifische Kombination findet sich auch in Sonaten von Matthias Weckmann, die Vinzenz Fux zugeschrieben wurden, und Johann Heinrich Schmelzer. Die Individualität

der einzelnen Instrumente kommt in den jeweiligen Motiven ihrer ersten Einsätze zum Ausdruck. Tatsächlich ist das motivische Spiel in dieser Sonate wichtiger als die traditionelle melodische Imitation. Ein Aspekt des *Styus phantasticus* ist Valentinis Verwendung von „genialen, geschickten Verbindungen harmonischer Phrasen", die sich oft in ungewöhnliche harmonische Richtungen bewegen, was in dieser Sonate durch Tonrepetitionenen hervorgehoben wird.

Spätestens seit dem Jahr 1643 spielte Johann Heinrich Schmelzer (um 1620/23-1680) Zink und Violine am Wiener Stephansdom. Möglicherweise wurde er von Sansoni unterrichtet, dessen Einfluss in Schmelzers späteren Werken für Zink deutlich wird. Schmelzer trat 1649 in den kaiserlichen Dienst ein und arbeitete unter Ferdinand III. und Leopold I. 1665 wurde er zum Ballettkomponisten und später zum Konzertmeister ernannt, ein Amt, das er offiziell erst ab 1669 innehatte. Leopold I. machte Schmelzer 1671 zum Vize-Hofkapellmeister und gab 1673 seinem Gesuch um Erhebung in den Adelsstand statt. Der Tod des Hofkapellmeisters Felice Sances im Jahr 1679 ermöglichte es Schmelzer, dieses Amt zu übernehmen. Schmelzer erlag jedoch im Zeitraum zwischen dem 4. Februar und Mitte März 1680 in Prag der Pest.

Die *Sonata Secunda à 8 Duobus Choris* gehört zum *Sacro-Profanus Concentus Musicus* (1662), der dazu beitrug, Schmelzers Ruf in ganz Europa zu verbreiten. In der Widmung an Erzherzog Leopold Wilhelm (1614-1662) schrieb Schmelzer, dass „dieser *Sacro-Profanus Concentus Musicus* eigens zusammengestellt wurde, damit er sowohl der frommen Verehrung der Heiligen als auch dem redlichen Wohlgefallen der Menschen dienen möge, sowohl der Erweckung der Frömmigkeit in der Kirche als auch außerhalb der Kirche durch Erquickung des menschlichen Geistes." Die *Sonata Secunda* ist in einem rückwärtsgewandten mehrchörigen Stil gehalten. Die Motive werden zwischen den Chören ausgetauscht, wobei jeder Chor eine unterschiedliche und kontrastierende Instrumentierung hat (Cornettino und drei Posaunen; Violine und drei „ viola"). Die

Lambert Colson © Tom-Roelofs

Verwendung einer Da-Capo-Wiederholung des Anfangsteils erinnert an das typische Da-Capo, wie es in vielen früheren Ensemble-Canzonen zu finden ist.

Schmelzer schrieb die *Sonate a quatro, detta la Carolietta* höchstwahrscheinlich 1669 als Namenstagsgeschenk für Fürstbischof Carl Liechtenstein-Castelcorn (1623-1695) von Olmütz am 4. November. Die Instrumentierung entspricht derjenigen von Valentinis *Sonate à 4*, aber die Form von Schmelzers Sonate spiegelt die von Castello wider. Zwei „Soloabschnitte" innerhalb der Sonate (der erste für Violine und Posaune, der zweite für Cornettino und Fagott) werden von jeweils vergleichbaren Zwischenspielen in ternären Rhythmen eingeleitet. Anfangs- und Schlussteil sind strenger fugiert als bei Castello und spiegeln die Vorliebe Leopolds I. für fugierte Sonaten wider.

Obwohl Schmelzers Kompositionen zwei Jahrzehnte nach Sansonis Tod entstanden sind, zeugen sie vom ungebrochenen Einfluss des älteren Musikers auf die Musik am Habsburger Hof. Auch wenn die konkreten Klänge von Zenobi und Sansoni inzwischen verloren gegangen sind, lassen diese klanglichen Widerspiegelungen ihres Werdegangs und ihrer Bedeutung ihre Kunst wiederaufleben.

CHARLES BREWER

ÜBERSETZUNG: SUZANNE LOWIEN

Facetten der Virtuosität

> *„Es bleibt nur, Ihnen zu sagen, worin Musiker gewöhnlich sündigen, und ich unterscheide und erkläre hier, dass es wahre Musiker gibt und solche, die man zu Unrecht Musiker nennt. Wahre Musiker sind diejenigen, die die Harmonie ihres Wesens auf die Harmonie der Musik abstimmen.“*

Der „Ritter“ Luigi Zenobi schrieb diesen Brief an einen geheimnisvollen Fürsten und erteilte ihm Ratschläge zu den unverzichtbaren Eigenschaften, die ein Musiker mitbringen muss. Dieser Brief und die schillernden Geschichten, die sich um Zenobi ranken (siehe dazu den musikwissenschaftlichen Kommentar zu dieser CD) entführen uns in die Lebenswelt eines Künstlers an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert. Sie laden uns ein, die damalige Vorstellung von Qualität und Virtuosität zu hinterfragen, die sich zweifellos sehr von den heutigen Standards unterscheidet. Luigi Zenobi war Zinkenist, aber auch Maler, Dichter, Miniaturmaler und Musikwissenschaftler, verehrt in (fast) allen Künstlerkreisen, in denen er verkehrte.

Dreißig Jahre später verließ Giovanni Sansoni die Stadt Venedig, ein weiterer bedeutender Zinkspieler, der dort kurzzeitig unter Monteverdi im Dienst stand. Er begab sich nach Wien, um dort eine Laufbahn am kaiserlichen Hof zu beginnen, wo er ebenfalls in den Adelsstand erhoben wurde. Sein Ruhm verbreitete sich in ganz Europa, und seine langjährige Karriere ermöglichte es ihm, eine ganze Generation von Zinkenisten auszubilden. Auf diese Weise konnte er den Erfolg des Instruments im Heiligen Römischen Reich sicherstellen, zu einer Zeit, als der Zink in Italien bereits an Bedeutung verlor.

Alle Musiker und Musikliebhaber bewahren Erinnerungen an besondere Momente. Diese magischen Augenblicke lösen intensive Empfindungen aus und inspirieren Künstler in den Tiefen ihrer Seele. Die Legende über Zenobi, der zu solch sanften Klängen fähig gewesen sein soll, dass er mit einem Cembalo mit geschlossenem Deckel einen

Dialog führen konnte, schien mir einer jener wunderbaren Momente zu sein, die ich als Etappe bei meiner Begegnung mit dem Ritter Zenobi unbedingt nachempfinden wollte. Sansoni war offenbar auf dem Zink ebenso talentiert wie auf dem Fagott und konnte so sein ganzes Können vor vielen Komponisten zu Gehör bringen, die ihre schönsten Werke für ihn schrieben: Castello, Buonamente, Valentini, Bertali usw.

Nachdem ich die weniger bekannten Gefilde des römischen Repertoires erkundet hatte (*Un Cornetto a Roma*, Passacaille, 2017), wurde ich von Jérôme Lejeune gebeten, mir ein neues Projekt zu überlegen und mich nicht davor zu scheuen, auch Aushängeschilder der Zinkliteratur einzuspielen. Obwohl ich von der Idee angetan war, mich Komponisten wie Castello oder Schmelzer anzunähern, scheute ich etwas davor zurück, die x-te Anthologie in den Fußstapfen jener Meister anzubieten, die ich hören durfte, mit denen ich mich messen und denen ich Fragen stellen konnte, und die meine Vorstellung vom Klang des Zinks so wesentlich beeinflusst haben. Bei der Auswahl der Stücke zu diesem Programm habe ich versucht, die verschiedensten Emotionen auszuloten, die mein Instrument darzustellen vermag. Die Porträts sind sind abwechslungsreich, sodass der Zuhörer sich verführen lassen kann und so Schritt für Schritt in das Universum der beiden Ritter des Zinks eintaucht.

„Ein Mann stellt sich selbst die Aufgabe, die Welt zu zeichnen. Im Laufe der Jahre bevölkert er die Fläche mit Bildern, Provinzen, Königreichen, Bergen, Buchten, Schiffen, Instrumenten, Sternen, Pferden und Menschen. Und kurz vor seinem Tod entdeckt er, dass dieses geduldige Linienlabyrinth das Bild seines eigenen Gesichts nachzeichnet."
J. L. Borges

LAMBERT COLSON

ÜBERSETZUNG: SUZANNE LOWIEN

RIC 419